

CONCEPCIÓN Y NARRATIVAS DEL YO EN *DECONSTRUCTING HARRY* DE WOODY ALLEN

Raúl Urbina Fonturbel (Burgos)

Publicado en Jorge V. Arregui, Manuel J. Domínguez Caneda y Juan A. García González (eds.)
(1999): *concepciones y narrativas del yo*, Sevilla, *Thémata. Revista de Filosofía*, 22 (1999).

No es, desde luego, esta comunicación el lugar apropiado para efectuar el esclarecimiento pormenorizado de las concepciones del yo desarrolladas a lo largo de la historia de la Filosofía. Tan sólo partiremos de unas ideas conocidas por todos para desarrollar con posterioridad la concepción del yo y la narratividad en nuestros días a la luz de la película de Woody Allen titulada *Deconstructing Harry*.¹

El yo ha sido el término que hemos utilizado en filosofía para identificar nuestra personalidad. Como todos sabemos, Descartes fue uno de los iniciadores del análisis profundo del yo en la Filosofía Moderna, y lo erigió en primera verdad de su sistema filosófico al concebirlo como *res cogitans*. La filosofía empirista de Hume le negaría al yo la entidad como sustancia para concebirlo como mero flujo de sensaciones. Kant, recogiendo las aportaciones racionalistas y empiristas, concibe al yo como sujeto empírico pero también, desde el punto de vista “negativo”, como sujeto nouménico y, por tanto, no estudiable desde el punto de vista de la razón teórica so pena de caer en una ilusión trascendental.

Por otra parte, otro de los términos “estelares” de la filosofía del yo es el concepto de identidad. El problema se plantea desde Parménides y Heráclito, y tiene como núcleo central la concepción de la inalterabilidad de la identidad pese a todo cambio o las diferencias en un mismo ente provenientes, por ejemplo, de su historicidad o su sometimiento a ciertas alteraciones, como pueden ser los términos aristotélicos de potencia y acto.²

En cualquier caso, y dando un gran salto en la historia del pensamiento sobre el yo, podríamos afirmar que, por caminos distintos, Nietzsche, Marx y Freud (los denominados por Paul Ricoeur “filósofos de la sospecha”) dieron un vuelco a los enfoques sobre el sujeto sostenidos hasta entonces.

No hay que olvidar tampoco el papel que tiene Martin Heidegger en su crítica destructiva de la metafísica. Como es bien sabido, el Heidegger de *Sein und Zeit* se planteaba destruir la ontología tradicional, que había desposeído al ser de historicidad. Los postulados de Heidegger introducen la preocupación por la temporalidad en el ámbito ontológico, que tendrá influencias decisivas para la concepción narrativa del hombre en el Paul Ricoeur de *Temps et Récit* (Ricoeur, 1983-1986; Asensi, 1995: 224-225).

¹ En España se le ha privado al título del matiz filosófico que tenía el original traduciéndolo por *Desmontando a Harry*.

² Recordemos también el denominado por Jacques Lacan (Lacan, 1984: I, 86-90) “estadio del espejo”, en el que se manifestaba el problema del reconocimiento de la propia identidad y la alienación a la que estamos sometidos los sujetos desde niños, pues contemplamos nuestra propia imagen como ajena a nosotros mismos y la concebimos no como un ser real, sino como una entidad ficticia.

La deconstrucción³ es un movimiento de carácter filosófico que tuvo como punto de partida el pensamiento de Jacques Derrida, Michel Foucault o Roland Barthes. Esta corriente filosófica ha extendido fundamentalmente su campo de acción a las Universidades norteamericanas de Yale y Johns Hopkins, como puede comprobarse en las obras de Paul de Man, John Hillis Miller, Harold Bloom o Geoffrey Hartmann, conocidos como “grupo de Yale” o “Yale’s critics”.

El precedente teórico de la deconstrucción quedó establecido en la ponencia de Jacques Derrida titulada “Estructura, signo y juego en el discurso de las ciencias humanas” (Derrida, 1989) dictada en la John Hopkins University en octubre de 1966 al hilo de un coloquio sobre el estructuralismo.

Derrida parte de una crítica inmisericorde de la metafísica y del estructuralismo y de sus conceptos esenciales: centro, estructura, sujeto o logos (Derrida, 1971). Jacques Derrida se manifestaba en contra de la comodidad en la que había instalado la cultura occidental al amparo de unas estructuras aparentemente sólidas (por ejemplo, las lingüísticas). Desde sus orígenes en Grecia, la reflexión filosófica se había articulado en torno a un centro. Derrida propone deconstruir la posibilidad de acceder al “centro”. La estructura está íntimamente vinculada a la noción de centro, que tiene la función de servir de equilibrio a ésta. A lo largo de la historia se han ido fijando una serie de centros de las estructuras ideológicas articulados en parejas binarias (sujeto/objeto, bien/mal, presencia/ausencia, signifiante/significado, etc.). Para Derrida, no puede existir un significado originario y trascendental, sino que existe un descentramiento en el que las palabras no remiten a una realidad objetiva, sino a otras palabras, que no son sino una ilusoria apariencia de objetos. La lengua, por lo tanto, no es sino un sistema de referencias en las que un texto remite a otro.

Otra de las críticas de Derrida se basaba en el cuestionamiento de que los textos tuvieran unidad de sentido: no existen interpretaciones válidas y definitivas de los textos, sino juegos de interpretaciones sin univocidad. Todo lo más, existirían aproximaciones interpretativas que corrigen lecturas anteriores. Los críticos de Yale radicalizan de manera extrema los postulados de Derrida.⁴ Partiendo de la negación del texto como base para una lectura de significado analizable, Paul de Man (P. de Man, 1971, 1979, 1986) llega a afirmar que toda lectura sería deconstructiva, en la medida en la que siempre es alegórica y, por tanto, tergiversadora. El crítico siempre utiliza prejuicios que intentan suplantar la obra de la que se está hablando. Por lo tanto, la historia literaria no sería sino una suma de interpretaciones incorrectas. Harold Bloom (Bloom, 1973, 1975), por su parte, también concibe la lectura como tergiversación. Para Bloom la literatura es un mosaico intertextual en la que la base del texto es siempre otro texto. Por consiguiente, el significado de un poema no es sino otro poema. De ello se deduce la negación de la originalidad de la poesía. El poeta está vinculado con otros poetas del pasado y, con esa ansiedad de la influencia, el creador está condicionado para definir su propio espacio como creador.

Por último, no hemos de olvidar la coincidencia en fechas y en planteamientos entre Derrida y el Barthes postestructuralista. Roland Barthes (Barthes, 1968, 1970,

³ Pozuelo, 1988: 128-158; Domínguez Caparrós, 1989: 574-576; Asensi, 1990; Asensi, 1995: 252-275; Gasché, 1990; Nicolás, 1990; Ferraris, 1990; Wahnón Bensusan, 1991: 172-177; García Berrio, 1994: 316-377; Gómez Redondo, 1996: 303-317; Estébanez Calderón 1996: 267-270

⁴ La crítica a la exagerada relativización de las obras artísticas (y especialmente literarias) queda recogida por extenso en la *Teoría de la Literatura* del profesor García Berrio (García Berrio, 1994) Cf. García Berrio y Hernández, 1988: 56-57, 85-89, 97-98; Graciela Reyes (Reyes, 1989: 23), Mario Vargas Llosa (1994); Fernando Gómez Redondo (Gómez Redondo, 1996: 303).

1971, 1973, 1985: 329-330) , como Derrida, critica el centro que configura el sentido de la estructura: el lenguaje no es tanto referencial como un acto de intertextualidad. Así, no existe la obra como objeto definido: el texto no es sino un mosaico intertextual de referencias. Además, el texto está abierto y la lectura es un acto de cooperación.

Así mismo, hemos de tener presente el fructífero papel desempeñado por el concepto filosófico de alteridad, que supone una “negación” de la identidad, pero, a la vez, un campo indispensable para conocer su sentido a través tanto de “lo que somos” como de “lo que no somos”. La alteridad y la necesaria presencia del otro en la constitución de nuestra identidad ha dado unos excelentes frutos en autores como el lituano-francés Emmanuel Levinas. Para Levinas, el sentido de la identidad del yo sólo puede alcanzarse a través de la relación con el otro: no podemos llegar al conocimiento de nuestro auténtico ser si no es a través de la apertura al otro (Levinas, 1991; González R. Arnaiz, 1992: 139).

~~Para acabar con esta exposición teórica, profundicemos en los conceptos deconstructivistas de tergiversación con otros estudios sobre la intertextualidad. El estudio de la intertextualidad es un fenómeno de importancia decisiva para la concepción de los discursos artísticos.~~

Las primeras formulaciones teóricas de la intertextualidad aparecieron en Francia en torno al grupo *Tel Quel*. Julia Kristeva (Kristeva, 1978) se basó en las reflexiones de Mijaíl Bajtín. Bajtín, con su concepto de polifonía, intentaba destruir el monologismo y la visión monolítica del texto⁵. Bajtín parte de los conceptos de polifonía y alteridad para asentar las bases de la comunicación como acto de intercambio polifónico de voces que reproducimos, citamos o manipulamos (Zavala, 1989: 114-115).

Con el desarrollo de la informática, han surgido multitud de estudios que profundizan en las relaciones entre el intertexto y el hipertexto cibernético. George Landow (Landow, 1995), uno de los autores que más ha profundizado en el asunto, ve clara la relación entre las ideas de Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault o Mijaíl Bajtín, y la ruptura de la centralidad y linealidad textual a partir del hipertexto. Gracias al hipertexto se derroca la tiranía de una voz única en aras a un discurso en perpetua formación gracias al proceso de lectura

Otro de los campos de aproximación al intertexto es el de la transducción. En Física, la transducción es una “transmisión con información”. En genética (Scientific American, 1970: 56-57; Stansfield, 1992: 418-421), el término fue introducido por Norton D. Zinder y Lederberg en la Universidad de Wisconsin en 1952 para designar unos virus que se llevan consigo piezas del material genético de sus huéspedes muertos. En el campo del análisis literario se ha introducido el término transducción a través de dos caminos muy distintos: Lubomír Doležal (Doležal, 1986: 28 y ss.; Doležal, 1990; Pozuelo, 1988: 82-83) y José María Izquierdo Arroyo (1980; 1980b). El profesor Izquierdo aplica el término transducción a la crítica literaria desde un punto de vista semiológico cuando utiliza el modelo informático de comunicación para estudiar la especificidad de la comunicación lingüística humana y su uso en la Literatura (Izquierdo Arroyo, 1980: 211-213). El profesor Izquierdo piensa que el texto no posee individualidad hasta que forma parte del caudaloso “río” de la Literatura: los libros quedan cruzados y penetrados por otros libros a través de textos, plagios, recopilaciones y ampliaciones.

⁵ Bajtín, 1989: 91-93; Aguiar, 1988: 624-625; Zavala, 1989; Eagleton, 1993: 143 y ss.; Pozuelo, 1994: 86-87; Rodríguez Pequeño, 1995: 96-98 y 99 y ss.

Uno de los estudios claves sobre intertextualidad es el libro de Gérard Genette titulado *Palimpsestos*⁶. Genette utiliza el término transtextualidad para designar una serie de procesos que tienen que ver con la intertextualidad. Genette distingue varios tipos de transtextualidad (Genette, 1982: 8 y ss.), de los que nosotros destacamos dos que ilustrarán posteriormente nuestro análisis:

- Intertextualidad. Es una relación de co-presencia entre dos o más textos. Aquí se incluirían las citas, sean estas entrecomilladas o sin referencia exacta; el plagio, que no por ser un préstamo no declarado es menos literal, y la alusión, cuya percepción proviene de la inteligencia y el conocimiento.
- Hipertextualidad. Es al aspecto intertextual al que dedica Genette su atención preferente. En este caso, toda relación entre el hipertexto o texto B supone la existencia de un hipotexto o texto A, anterior a aquél. La hipertextualidad supone una operación de transformación que puede suponer que un mismo hipertexto, como, por ejemplo, la *Odisea*, dé lugar a dos hipotextos distintos: la *Eneida* y el *Ulises* de Joyce.

Genette distingue (1982: 14) dos tipos de transformación en el hipertexto: la transformación simple, o, más escuetamente, transformación, y la transformación indirecta o imitación. Este investigador francés va realizando una clasificación de las prácticas intertextuales con respecto a la relación establecida entre el hipertexto y su hipotexto partiendo de esos dos tipos de hipertexto según su transformación. Así, distingue en una tabla todas las prácticas hipertextuales (Genette, 1982: 37; cf. Aguiar e Silva, 1988: 632-633):

	LÚDICO	SATÍRICO	SERIO
TRANSFORMACIÓN	PARODIA	TRAVESTIMIENTO	TRANSPOSICIÓN
IMITACIÓN	PASTICHE	IMITACIÓN SATÍRICA O PASTICHE SATÍRICO [CHARGE]	IMITACIÓN SERIA [FORGERIE]

Antes de empezar a analizar la película de Woody Allen, no hemos de olvidar que la deconstrucción, el postestructuralismo, la alteridad y los estudios sobre intertextualidad forman parte de lo que podría denominarse “caldo de la posmodernidad”. La llamada posmodernidad es una época inmersa en la fragmentación. Las sociedades posmodernas son sociedades del espectáculo en el que triunfan los *mass media*: el mundo está sometido a una “fabulación”. La sociedad, debido a la sobreabundancia de información, ha perdido transparencia. En un mundo con tal caudal de información, paradójicamente, no tenemos sino una visión opaca dominada “para bien o para mal” por las nuevas tecnologías, la moda⁷ o la publicidad. Todos esos elementos confieren a nuestras sociedades una “personalidad”, una “identificación” ajena al espacio ideológico. La imaginación pasa a primer plano y suspende las leyes de la realidad y la racionalidad. Por ello, la estética es el eje fundamental en torno al cual gira el *homo ludens*. Ante ese horizonte inundado de noticias mezcladas y confundidas con los acontecimientos, plagado de tendencias evanescentes, dominado por la publicidad, la obligación de todo pensador es dar un sentido a esta disparidad a través de la interpretación: de la hermenéutica, en suma. Porque, no lo olvidemos, toda experiencia humana tiene un “carácter interpretativo”

⁶ Genette, 1982; Maingueneau, 1990: 23; Worton y Still, 1990: 22-23; Gómez Redondo, 1996: 201

⁷ Véase, por ejemplo, Lipovetsky, 1990.

(Vattimo, 1995: 105). Un buen ejemplo de esta visión posmoderna lo tenemos en el norteamericano Richard Rorty (Rorty, 1990: 161), que niega la posibilidad de un acceso filosófico al Ser o la Verdad (es representativo su abandono como profesor de filosofía para dedicarse a la docencia de las humanidades), y otorga un papel importante para acceder a esos conceptos el acercamiento artístico y humanístico.

Comencemos el estudio de la película de Woody Allen reflejando sucintamente su argumento: Harry Block es un famoso novelista con tendencia a narrar de manera poco disimulada sus experiencias vitales (especialmente sus relaciones amorosas) en sus obras. Harry va a ser homenajeado en la Universidad de la que le expulsaron. Por un lado, Harry se encuentra vacío de relaciones profundas; por otro, se encuentra sin amigos ni conocidos con los que asistir a la ceremonia...

DECONSTRUCTING HARRY Y LA “RECONSTRUCCIÓN” DEL SUJETO A TRAVÉS DE SU DISOLUCIÓN

Para una correcta interpretación de la concepción del yo y su narratividad en *Deconstructing Harry* de Woody Allen⁸ es indispensable acudir a la “separación” de las instancias del yo que se han efectuado, esencialmente, en el análisis del relato⁹. En efecto, el alma del ser humano queda desdoblada en las obras de ficción en varias instancias: el autor real está situado en el nivel extratextual; el autor implícito no representado es la imagen del autor que nos formulamos a través de la lectura del texto; el autor implícito representado es el autor presente como tal en el texto y que supera la voz del narrador; por su parte, el narrador es la voz en quien delega el autor. A continuación vamos a descubrir cómo, en esta obra de Allen, no podemos identificar de manera demasiado simple las tres primeras instancias.

Uno de los aspectos que tienen que ver con la concepción del yo y la identidad en la película es el problema del autobiografismo. Desde luego, la película de Allen ha sido interpretada por muchos críticos con una aproximación estrictamente autobiográfica, ignorando gran parte de los matices que posee desde la compleja perspectiva de estructuración del yo. La película no puede interpretarse directa e inmediatamente como una película autobiográfica. El mismo Woody Allen lo ha repetido una y mil veces en las entrevistas de promoción de la película: “My movies are not about me”. Además, no olvidemos que la autobiografía supone una construcción del yo: el yo pasa de sujeto a objeto de análisis. Esto conduce a la posibilidad de analizar la autobiografía desde el problema de la *otredad* (Villanueva, 1991b: 107; Pozuelo, 1993: 197 y ss.)¹⁰ según Lacan: en la autobiografía no cuenta tanto representar el yo (*mímesis*) como construirlo (*poiesis*) (Sprinker, 1991: 119-120; Villanueva, 1991b: 108; cf. Bobes, 1993: 150-152.). Por lo tanto, el problema se desplaza de la relación yo-tú de los estudios más o menos convencionales a la relación yo-texto (e incluso la relación del yo con los textos), que veremos más

⁸ Estados Unidos, 1997. Reparto: Woody Allen (Harry Block), Caroline Aaron (Doris), Kirstie Alley (Joan), Bob Balaban (Richard), Richard Benjamin (Ken), Eric Bogosian (Burt), Billy Cristal (Larry), Judy Davis (Lucy), Hazelle Goodman (Cookie), Mariel Hemingway (Beth Kramer), Demi Moore (Helen), Robin Williams (Mel).

⁹ Ayala, 1970: 20 y ss.; Booth, 1974; Barthes, 1981: 24-27; Lintvelt, 1989; Chatman, 1990: 157 y ss.; Genette, 1988: 96-102; Villanueva, 1991c; García Jiménez, 1993: 86; Garrido Domínguez, 1993: 115-118; Vargas Llosa, 1997: 52 y ss.

¹⁰ Es la “alteridad constitutiva” de la que habla Rafael Núñez Ramos (1992: 97) cuando se refiere al enunciado poético.

adelante.

Recordemos, además, que un procedimiento indirecto puede servir mejor al autor para narrar las experiencias personales que una identificación excesiva. En una novela que puede considerarse el antecedente de la *Recherche* titulada *Jean Santeuil*, Marcel Proust utilizó la primera persona pensando que este recurso le serviría para crear un clima de mayor identificación con el protagonista de la novela. En su obra magna, sin embargo, cambió la primera persona por la tercera del ambiguo “Marcel”, y logró crear un clima de identificación mucho más cálido. Del mismo modo, Allen no sólo no queda identificado como tal en la película —si bien la identidad de Allen coincide en su apariencia física como actor con la identidad de Harry—, sino que utiliza un doble proceso de desdoblamiento al hacer que otros actores sean los protagonistas de sus relatos. Se crea, pues, un efecto especular muy especial: Allen actúa en una historia semiautobiográfica en la que un escritor escribe relatos autobiográficos.

Por otro lado, los problemas de Harry Block como sujeto no pueden ser más representativos de la condición posmoderna y de la deconstrucción. Harry Block —no olvidemos el matiz del apellido en inglés y su referencia a la construcción— es un sujeto “disuelto”, descentrado en sus obras. A lo largo de la película, hay dos ocasiones en las que aparecen sujetos literalmente desenfocados: en una ocasión, se trata de Mel, uno de los *alter ego* de Harry en uno de sus relatos, que es un actor permanentemente desenfocado; en otra ocasión, cuando espera en una sala al comité de la Universidad, Harry está totalmente disuelto, desenfocado, mientras que el objeto que tiene entre manos, un vaso, aparece perfectamente nítido. Pero no es este el único caso de “descentramiento”. Otro fenómeno de estructura descentrada lo encontramos en el montaje: aunque la estructura general de las tomas, afortunadamente, es muy poco “posmoderna” (duran siempre al menos 6 ó 7 segundos), en el montaje se superponen esas tomas con un corte de apenas unas décimas de segundo. De esta manera, se consigue romper la estricta linealidad de las secuencias. Por último, la misma linealidad del relato queda rota al estar la película constituida en torno a varios *flash backs* que representan las historias semiautobiográficas escritas por él y que sólo cobran su auténtico sentido al final de la película.

En la película, por tanto, se analiza la personalidad e identidad de un Harry Block que fracasa como persona, pero que, como artista y creador, exorciza sus demonios personales y vitales gracias al arte. No se puede entender la identidad de Harry sin acudir a sus obras: el protagonista es incapaz de vivir en un mundo real, y sólo puede desarrollarse totalmente en un mundo creado por su imaginación: “I’m a guy who can’t function well in life but can in art.”

Allen, por tanto, deconstruye al sujeto siguiendo los procedimientos arriba descritos. Pero Woody Allen, a la inversa, también reconstruye esa identidad haciendo que nosotros, los espectadores, demos un sentido unitario a lo que estamos viendo. Con esta película de espejismos y disoluciones, Allen acaba mostrándonos su auténtico yo: el yo como creador, como artista, como autor implícito textual que ayuda a comprender al yo como persona, como autor extratextual. Es aquí donde cobra sentido el significado del título, que aparece cuando una de las mujeres que intervienen en la recepción de Harry en la Universidad dice: “Your stories are sad, but I like to deconstruct them because they’re happy underneath”. La realidad externa del sujeto está desmontada y parece carente de sentido, lo cual no es más que un signo de pesimismo y negación; sin

embargo, el auténtico sentido está en la reconstrucción del sujeto por medio del arte: Woody Allen quiere dejar bien claro el matiz constructivo y optimista de su mensaje.

DECONSTRUCTING HARRY Y LA NARRATIVIDAD INTERTEXTUAL

Hemos analizado uno de los aspectos que pueden desprenderse del espíritu posmoderno de la deconstrucción, como es la ruptura de la estructura unitaria del yo metafísico. Pero aún nos queda otro aspecto propiamente deconstructivo, como es el de la inexistencia metafísica de referencialidad: los textos siempre remiten a otros textos. En esta obra de Allen encontraremos ejemplificaciones de intertextualidad e hipertextualidad que hacen de esta obra un complejo palimpsesto, en el sentido que daba Genette al término. Esta película, además, evidencia el concepto de transducción como flujo intertextual en el que el director neoyorquino se lleva consigo piezas del “material genético” de otros creadores para fundamentar una obra en la que dichos elementos cobran una nueva dimensión en un organismo distinto.

Woody Allen construye en esta película un complejísimo entramado de textos engarzados con otros textos. Al margen de las relaciones evidentes con temas recurrentes en toda su filmografía y de elementos ya existentes en otras de sus películas¹¹, toda la narración fílmica gira en torno al homenaje que va a recibir Harry en la Universidad de la que le expulsaron. El parecido con *Fresas silvestres* de Ingmar Bergman¹² es evidente. Como es bien sabido, en esta película el honorable Isak Borg viaja hasta Lund, en cuya Universidad se le rendirá un homenaje. Borg está acompañado por su nuera; a lo largo del viaje se les unirán unos autoestopistas y un matrimonio. El viaje le servirá al profesor para hacer un repaso de toda su vida, mezclado con extraños sueños que Bergman relata a través de *flash backs*. En la película de Bergman están presente las fresas silvestres como símbolo sueco de la llegada de la primavera, lo que supone el renacer de la vida. El paralelismo (aparentemente paródico) es evidente: Allen se basa en la misma anécdota utilizada por el maestro sueco, pero la transforma con elementos desmitificadores muy propios del posmodernismo: Harry Block es un individuo muy poco respetable, y no encuentra a nadie que le quiera acompañar en su viaje. Al final, le acompaña un amigo suyo hipocondríaco que morirá durante el trayecto de un infarto, una prostituta a la que paga para que vaya con él, y su hijo, al que secuestra a la salida del colegio. Sin embargo, como antes hemos apuntado, el efecto que quiere lograr Allen no es un efecto paródico, sino transformador: a Woody Allen le interesa mostrar la dimensión de un artista que no evoca directamente sus experiencias y sus pesadillas, sino que lo hace desde el prisma de sus creaciones. Es una manera contemporánea de decirnos que la auténtica vida y las auténticas pesadillas del artista cobran un sentido especial gracias a su obra.

Aunque de manera más anecdótica, también hay una nueva referencia a otra película de Bergman, *El séptimo sello*¹³, en la que aparece la Muerte para llevarse a un caballero. Este caballero lleva a sus espaldas todos los pecados del mundo y se

¹¹ No es aquí el momento para desarrollar este punto. Mencionemos tan sólo que esta película tiene implicaciones con *Stardust*, *La rosa púrpura del Cairo*, *Hannah y sus hermanas*, *Alice o Maridos y mujeres*

¹² Es difícil comprender la incorrecta traducción que se ha dado en España a esta película (*Fresas salvajes*). *Sultronstallet*, Suecia, 1957.

¹³ *Det Sjunde Inseglet*, Suecia, 1956.

enfrentará a la muerte ella en una partida de ajedrez para obtener alguna revelación antes del fin inevitable. El director neoyorquino ha gustado mucho de esta aparición de corte bergmaniano; en esta ocasión, la figura de la muerte llama a la puerta del muchacho de uno de los relatos en un momento más bien “inoportuno”. Posteriormente, el engarce con la figura de la guadaña se completará con un descenso a los infiernos en la línea de la *Divina Comedia* de Dante. De nuevo la parodia no es sino aparente: Harry irá descendiendo en ascensor, pasando por unos niveles destinados a personas como críticos cinematográficos, etc., hasta llegar hasta el sótano más bajo, en el que se encontrará al Diablo, encarnado por el mismo Larry (interpretado por Billy Cristal) que había protagonizado uno de sus relatos “robándole” a una de las mujeres que Harry había querido, que “disfruta” de su estancia en el Infierno gracias al aire acondicionado. Harry Block encontrará desde ese descenso a los Infiernos el sentido auténtico de su vida. Desde luego, ningún ser humano puede aspirar a la inmortalidad absoluta; no obstante, Harry Block se dará cuenta, por un lado, de que él ha obtenido una cierta forma de inmortalidad gracias a los personajes y obras que ha creado; y, por otro, nuestro protagonista será al fin consciente que esos personajes y esas obras serán los auténticos garantes de su “vida real”.

Desde luego, la película también tiene ecos de otro modelo cinematográfico europeo: el Fellini de *Fellini, ocho y medio*¹⁴. Recordemos el alto contenido autobiográfico de una película que se convierte en la historia personal de un hombre (el director), que está pasando una crisis personal y creativa, y de su modo de hacer arte. Fellini insistió en numerosas ocasiones en el carácter positivo y optimista de la película. En *Deconstructing Harry* podemos encontrar buena parte de esta visión felliniana: sin hacer, como hemos dicho, referencias absolutamente evidentes a su vida, Allen desvela su particular concepción de la vida y el arte, y acaba con una visión optimista de la vida que también nos recuerda el final de *Qué bello es vivir* de Frank Capra¹⁵. Tengamos presente que, en la película de Capra, un ángel es enviado a la tierra para evitar el suicidio de un hombre desesperado. El ángel muestra a George Bailey qué hubiese sido de su ciudad, su familia y sus amigos si él no hubiera existido. En un momento de la película, el ángel afirma: “La vida de cada hombre afecta a muchas vidas, y si él no está deja un terrible hueco”. La lectura de esta afirmación no podía mantenerse intacta en una película del Woody Allen de finales del siglo XX; nosotros podríamos decir que la vida de un artista afecta a muchas de sus criaturas y a muchos de sus “espectadores”, y sin sus demonios personales nos dejaría un terrible hueco.

En suma, en esta película, que algunos podrán calificar de autocomplaciente y autoexculpadora de su vida privada, podemos observar los más elevados conceptos metafísicos y estéticos (escatología, salvación, creación, arte) analizados a través de categorías filosóficas contemporáneas, que Allen logra superar gracias a su “reconstrucción de Harry”. Estos conceptos aportan una nueva dimensión a los términos de sujeto e identidad. En *À la recherche du temps perdu*, Marcel Proust daba sentido a su vida a través de su obra; Proust “santificaba” su vida convirtiéndola en arte. En *Deconstructing Harry*, Woody Allen también da sentido a su vida con sus obras; pero Allen da un paso más: Allen reconstruye su auténtica

¹⁴ *Otto e mezzo*, Italia, 1963.

¹⁵ *It's a Wonderful Life*, Estados Unidos, 1947.

identidad como creador gracias a Harry Block y a los protagonistas de sus relatos y configura su esencia como sujeto gracias a la presencia intertextual de otros textos. Sus personajes le aplauden, porque su vida, su identidad y su modo de narrar merecen la pena, y este gesto salva al artista creador de cualquier infierno. Nosotros, desde aquí, nos unimos a ese aplauso.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aguiar e Silva, Vítor Manuel de (1988): *Teoría da literatura*, Coimbra, Almedina, 1988, 8ª ed.
- Asensi, Manuel (1990): "Estudio introductorio: Crítica límite/el límite de la crítica (Teoría literaria y deconstrucción)", en Asensi (coord.), 1990: 9-78.
- Asensi, Manuel (coord.) (1990): *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco, 1990.
- Asensi, Manuel (1995): *Literatura y Filosofía*, Madrid, Síntesis, 1995.
- Ayala, Francisco (1970): "Reflexiones sobre la estructura narrativa", en Ayala, *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*, Barcelona, Crítica, 1984: 9-48.
- Bajtín, Mijaíl (1989): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989 [Traducida de la ed. rusa de 1975].
- Barthes, Roland (1968): "The Death of Author", en R. Barthes: *Image, Mucis, Text*, New York, Hill and Waug, 1977.
- Barthes, Roland (1970): *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- Barthes, Roland (1971): "From Work to Text", en J. V. Harari (ed.): *Textual Strategies. Perspectives in Poststructuralist Criticism*, Cornell University Press, 1979: 73-81.
- Barthes, Roland (1973): *El placer del texto*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1982.
- Barthes, Roland (1981): "Introduction à l'analyse structurale des récits", en Varios, *L'analyse structurale du récit. (Communications, 8)*, Paris, Seuil (Points, Essais, 129), 1981: 7-33 [Orig. en *Communications*, 8 (1966)].
- Barthes, Roland (1985): "Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe", en *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil (Col. Points. Essais, 219), 1985: 329-359 (orig. de 1973).
- Bloom, Harold (1973): *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York-London, Oxford University Press, 1973.
- Bloom, Harold (1975): *A Map of Misreading*, Oxford, Oxford University Press, 1980.
- Bobes Naves, Mª del Carmen (1993): *La novela*, Madrid, 1993.
- Booth, Wayne C. (1974): *La Retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974 [1961].
- Chatman, Seymour (1990): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990 (Original de 1978).
- Derrida, Jacques (1971): *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1971 (*De la grammatologie*, Paris, Gallimard, 1967).
- Derrida, Jacques (1989): *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989 (*L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967).
- Doleüel, Lubomír (1986): "Semiotics of literary communication", *Strumenti Critici*, nueva serie, I, 1 (1986), 5-48.
- Doleüel, Lubomír (1990): *Occidental Poetics. Tradition and Progress*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1990. (Versión española: *Historia breve de la poética*, Madrid, Síntesis, 1997).
- Domínguez Caparrós, José (1989): *Crítica literaria*, Madrid, UNED, 1989².
- Eagleton, Terry (1993): *Una introducción a la Teoría literaria*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993 (Original de 1983).
- Estébanez Calderón, Demetrio (1996): *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996.
- Ferraris, Maurizio (1990): "Jacques Derrida. Deconstrucción y ciencias del espíritu", en Asensi (coord.), 1990: 339-395. (Original de 1987).
- García Berrio, Antonio (1994): *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 1994².
- García Berrio, Antonio y Hernández Fernández, Teresa (1988): *La Poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis, 1988.
- García Jiménez, Jesús (1993): *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1993.
- Garrido Domínguez, Antonio (1993): *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993.
- Gasché, Rodolphe (1990): "La deconstrucción como crítica", en Asensi (coord.), 1990: 253-305. (Original de 1979).
- Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Genette, Gérard (1988): *Nouveau discours du récit*, Paris Seuil, 1988 (reimpr.) [1983].
- Gómez Redondo, Fernando (1996): *La crítica literaria del siglo XX*, Madrid, EDAF, 1996.
- González R. Arnaiz, Graciano (1992): *E. Levinas: Humanismo y ética*, Madrid, Cincel, 1992¹⁽¹⁾ (1ª ed.: 1988). Prólogo de Jean-Luc Marion.

- Izquierdo Arroyo, José María (1980): "Sobre la transducción (Meditaciones semiológicas): I. Transmisión y De-sustanciación", *Boletín Millares Carlo*, I, 1 (junio de 1980), 179-218.
- Izquierdo Arroyo, José María (1980b): "Sobre la transducción (Meditaciones semiológicas): I. Transmisión y De-sustanciación (continuación)", *Boletín Millares Carlo*, I, 2 (1980), 323-406.
- Kristeva, Julia (1978): *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1978, 2 vols. (Orig. 1969).
- Lacan, Jacques (1984): *Escritos*, Madrid, Siglo XXI, 12ª ed.
- Landow, George P. (1995): *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, Barcelona, Paidós. 1995. (Orig.: 1992]
- Levinas, Emmanuel (1991): *Ética e Infinito. Diálogo con Ph. Nemo (1971 y 1982)*, Madrid, Visor, 1991.
- Lintvelt, J. (1989): *Essai de typologie narrative. Le point de vue. Théorie et analyse*, Paris, Corti, 1989² [1ª ed.: 1981].
- Lipovetsky, Gilles (1990): *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, Anagrama, 1990 (Original de 1987).
- Maingueneau, Dominique (1990): *Pragmatique por le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.
- Man, Paul de (1971): *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York, Oxford University Press, 1983 (versión española: Puerto Rico, Universidad Río Piedras, 1991).
- Man, Paul de (1979): *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven, Yale University Press, 1979 (versión española: Barcelona, Lumen, 1990).
- Man, Paul de (1986): *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986. (versión española: Madrid, Visor, 1990).
- Nicolás, César (1990): "Entre la deconstrucción", en Asensi (coord.), 1990: 307-338.
- Núñez Ramos, Rafael (1992): *La poesía*, Madrid, Síntesis, 1992.
- Pozuelo Yvancos, José María (1988): *La teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988.
- Pozuelo Yvancos, José María (1993): *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.
- Pozuelo Yvancos, José María (1994): "La teoría literaria en el siglo XX", en Villanueva (coord.), *Curso de Teoría de la Literatura*, Madrid, Taurus Universitaria, 1994: 69-98.
- Reyes, Graciela (1989): "El nuevo análisis literario: expansión, crisis, actitudes ante el lenguaje", en Reyes (ed.), 1989: 9-40.
- Reyes, Graciela (ed.) (1989): *Teorías literarias en la actualidad*, Madrid, El Arquero, 1989.
- Ricoeur, Paul (1983-1986): *Temps et Récit*, Paris, Seuil, 3 vols., 1983-1986 (versión española: Madrid, Cristiandad, 1982).
- Rodríguez Pequeño, Mercedes (1995): *Teoría de la literatura eslava*, Madrid, Síntesis, 1995.
- Rorty, Richard (1990): "Veinte años después", en *El giro lingüístico*, Barcelona, Paidós, Barcelona 1990.
- Scientific American (1970): *La célula viva*, Madrid, Blume, 1970² (Orig.: 1965).
- Sprinker, Michael (1991): "Ficciones del 'yo': el final de la autobiografía", en Varios: *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Barcelona, Anthropos (Suplementos. Monografías temáticas, 29), 1991 118-128.
- Stansfield, William D. (1992): *Genética*, México, McGraw Hill, 1992³.
- Vargas Llosa, Mario (1994): "Posmodernismo y frivolidad", *El País*, 27-3-1994, pp. 13-14.
- Vargas Llosa, Mario (1997): *Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Ariel-Planeta, 1997.
- Vattimo, Gianni (1995): *Más allá de la interpretación*, Barcelona, Paidós, 1995 (Original de 1994).
- Villanueva, Darío (1991): *El polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias [PPU], 1991.
- Villanueva, Darío (1991b): "Para una pragmática de la autobiografía", en Villanueva, 1991: 95-114.
- Villanueva, Darío (1991c): "Narratarios y lectores en la evolución formal de la novela picaresca", en Villanueva, 1991.
- Wahnón Bensusan, Sultana (1991): *Introducción a la historia de las teorías literarias*, Granada, Universidad de Granada, 1991.
- Worton, Michael; y Still, Judith (1990): "Introduction", en Worton y Still (eds.), *Intertextuality. Theories and practices*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1990: 1-44.
- Zavala, Iris M. (1989): "Dialogía, voces, enunciados: Bajtín y su círculo", en Reyes (ed.), 1989: 79-134.